

Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza

LUIS A. GONZÁLEZ MARÍN

Introducción

Dentro del vasto repertorio de música en particellas del siglo XVII que se conserva actualmente en el Archivo Capitular de Zaragoza, existe una serie de composiciones vocales con participación de instrumentos obligados que, debido a una falta de adecuación tonal en la escritura de voces e instrumentos o a ciertas indicaciones escritas en las propias particellas, y de cara a su ejecución y aún a su edición, requiere algún tipo de transposición, sea por parte de los cantores, por parte de los instrumentistas o por parte de unos y otros.

Es importante reseñar que las obras que presentan este problema de escritura, que después se tratará en detalle, no constituyen la totalidad de las composiciones vocales con acompañamiento de instrumentos obligados del repertorio citado, sino que conforman dos grupos determinados:

- 1) Las obras en que está presente la *copla de chirimías*¹, consistente en

¹ Utilizo el término usado por Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*, 1611 (reed. Madrid, 1979), voz *chirimía*, p. 436: *Instrumento de boca [...] y es menester para tañer la chirimía manos y lengua y aun traer bragas justas por el peligro de quebrarse, como traían los tibicines antiguos y los pregoneros [...]* En la *copla de las chirimías ay tipples, contraltos y tenores, y los tipples no tienen llave para los puntos baxos; acomóndanse con el sacabuche que tañe los contrabaxos [...]*. Remito también a las voces shawm y alta del *New Grove Dictionary* (Londres, 1980); a J. BAINES A., *Woodwind Instruments and their History* (Londres, 1967); MUNROW, D., *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (Londres, 1976); PÉREZ ARROYO, R., «Los instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca: Cromornos y Lombardas», en *Revista de Musicología* VI (Madrid, 1983); HANCHET, J., «Chalemies et bassons», en *Instruments de Musique Espagnols du XVI^e au XIX^e siècle* (Bruselas, 1985); MERSENNE, M., *Harmonie Universelle* (París, 1636-37, reed. 1986); PRAETORIUS,

un coro instrumental que abarca, por lo común, las cuatro partes tradicionales de la polifonía (tiple, alto, tenor y bajo), encomendadas las tres más agudas a chirimías y la más grave al sacabuche².

2) Las obras con clarín³.

En cualquiera de los casos, los problemas de transposición vienen condicionados por las agrupaciones de claves elegidas por compositores y/o copistas para trasladar la realidad sonora al papel⁴.

Descripción de las obras y noticia de los compositores

A continuación se describen una a una las obras a estudiar. Se dan los siguientes datos: autor, título diplomático, signatura actual en el Archivo Capitular de Zaragoza, los grupos que intervienen (voces, chirimías, continuo), las claves con su armadura, la nota final y la composición del coro instrumental.

Composiciones con copla de chirimías

1. Vargas, Urbán de, *Reyes de 1655. Bargas/Villancico 1 a 15 con chirimías/Balgame* Dios que sera &c (B 56-824)

Voces: Claves altas sin b.	Final Do.
Chirimías: Claves naturales con b.	Final Fa.
Guión: Do en 4ª sin b.	Final Do.
Órgano: Do en 4ª con 2 b.	Final Sib.
Organillo pequeño: Do en 4ª con 2 b.	Final Sib.
Coro instrumental: Tiple (Do en 1ª), alto (Do en 3ª) y tenor (Do	

M., *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1619, reed. 1958). Doy a continuación las extensiones de los tres tipos de chirimía más usuales: el tiple, de re¹ a la² o si²; el alto, de sol a re²; el tenor, de do a sol¹.

² Esta combinación es mencionada ya por Covarrubias (véase nota 1) y parece un último eslabón dentro de la tradición de origen bajomedieval de agrupar chirimías con trompetas de vara. Véase la voz alta en *New Grove Dictionary*.

³ Sobre el clarín, remito a la bibliografía indicada en la nota 1 y en la nota 46.

⁴ Una extensa bibliografía, así como un resumen de las polémicas habidas hasta el presente sobre este tema, se puede encontrar en la voz *chiavette* en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, 1949 y ss.), la misma voz en *New Grove Dictionary*, y en MENDEL, A., «Pitch in Western Music since 1500, A Re-examination», en *Acta Musicologica* (1978). Véase también GONZÁLEZ, L. A., *Seis villancicos del Maestro de Capilla de El Pilar Don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)*. (Zaragoza, 1987).

en 3ª) de chirimía con sacabuche (Fa en 4ª).

NOTA: con signatura B 94-1408 existe una copia de las partes de chirimía escritas de idéntica forma.

2. Vargas, Urbán de, *Reyes/venga la nave. Bargas/Villanco a 16 de 1656* (B 14-277).

<i>Voces:</i> Altas sin b.	Final Do
<i>Chirimías:</i> Naturales con b.	Final Fa.
<i>Arpa:</i> Do en 3ª sin b.	Final Do.
<i>Órgano:</i> Fa en 4ª con 2 b.	Final Sib.
Coro instrumental: Tiple (Do en 1ª), alto (Do en 3ª) y tenor (Do en 3ª) de chirimía con sacabuche (Fa en 4ª).	

3. Vargas, Urbán de, *Principes persecuti* (Salmo de Nona) (B 15-292).

<i>Voces:</i> Altas sin b.	Final Sol.
<i>Chirimías:</i> Naturales con b.	Final Do.
<i>Órgano:</i> Do en 4ª sin b.	Final Sol.
Coro instrumental: Tiple (Do en 1ª), alto (Do en 3ª) y tenor (Do en 3ª) de chirimía con sacabuche (Fa en 4ª).	
NOTA: la parte de órgano dice acompto al órgano por término de chirimías.	

4. Vargas, Urbán de, Año 1663/*Villancico a los Reyes/a 12 Atruenen/esos aires/De chirimías*. En otras particella: No se a cantado/A los Reyes a 12. con chirimías/atruenen esos ayres. Bargas (B 14-279).

<i>Voces:</i> Altas sin b.	Final Do.
<i>Chirimías:</i> Naturales con b.	Final Fa.
<i>Arpa:</i> Do en 4ª sin b.	Final Do.
<i>Órgano:</i> Do en 4ª sin b.	Final Do.
Coro instrumental: tiple I (Do en 1ª), tiple II (Do en 1ª) y alto (Do en 3ª) de chirimía con bajo (Fa en 4ª).	

5. Babán, Gracián, *Missa cantano. Baban/con chirimías* (B 40-618).

<i>Voces:</i> Altas sin b.	Final Do.
<i>Chirimías:</i> Naturales con b.	Final Fa.
<i>Órgano:</i> Do en 4ª sin b.	Final Do
Coro instrumental: tiple (Do en 1ª), alto (Do en 3ª), tenor (Do en 4ª) y bajo (Fa en 4ª) de chirimía.	

6. Monjiu y Panzano, Miguel, *Haganle salva; A 14 Para/La fiesta de los Reyes/Villanco. 4º/Miguel Monjiu y Panzano* (B 49-738).

Voces: Altas sin b. Final Do.
 Chirimías: Naturales con b. Final Fa.
 Guión: Do en 4ª sin b. Final Do.
 Órgano: Do en 4ª sin b. Final Do.
 Coro instrumental: tiple I (Do en 1ª) y tiple II (Do en 1ª) de chirimía con sacabuche (Fa en 4ª).

7. Ruiz Samaniego, Joseph, *Villancico A los Reyes/A diez y seis ya rie el Alba/De Joseph Ruiz Samaniego/para este año de 1665* (B 46-693).

Voces: Altas sin b. Final Do.
 Chirimías: Naturales con b. Final Fa.
 Arpa: Do en 4ª sin b. Final Do.
 Órgano: Do en 4ª sin b. Final Do.
 Coro instrumental: tiple (Do en 1ª), alto (Do en 3ª) y tenor (Do en 3ª) de chirimía con sacabuche (Fa en 4ª).

8. Ruiz Samaniego, Joseph, *Villancico/de Nuestra Señora del Pilar/a doze de chirimías/del año 1668/Sirenas del Viento/del Mº Joseph Ruiz Samaniego* (B 88-1312).

Voces: Altas sin b. Final La.
 Chirimías: Naturales con b. Final Re.
 Arpa I: Do en 4ª sin b. Final La.
 Arpa II: Do en 4ª sin b. Final La.
 Órgano: Do en 4ª sin b. Final La.
 Coro instrumental: tiple (Do en 1ª), alto (Do en 3ª) y tenor (Do en 4ª) de chirimía con sacabuche (Fa en 4ª).

9. Ruiz Samaniego, Joseph, *Resurreccion a 12. troba del Villancico/de Reyes. los que al mundo en las penas. Joseph Ruiz* (B 20-361).

Voces: Naturales con b. Final Fa.
 Chirimías: Naturales con b. Final Fa.
 Arpa: Fa en 4ª con b. Final Fa.
 Órgano: Fa en 4ª con b. Final Fa.
 Coro instrumental: tiple (Do en 1ª), alto (Do en 3ª) y tenor (Do en 4ª) de chirimía con baxo (Fa en 4ª).

NOTA: en la parte de órgano dice un punto alto.

10. Ruiz Samaniego, *Joseph, Billancico de Chirimías a 8/a la Asumpción de ntra Sra/Joseph Ruiz* (B 21-380).

Voces: Naturales con b. Final Fa.
 Instrumentos: Naturales con b. Final Fa.
 Coro instrumental: corneta (Do en 1ª), chirimía (Do en 3ª) y bajo (Fa en 4ª).
 NOTA: está incompleto; no se han encontrado acompañamientos.

11. Casseda, *Diego de, Navidad [tachado]/Billancico 1º del pr[imer]/nocturno de chirimías/A 3 choros/De los Reyes* (B 31-498).

Voces: Altas sin b. Final Do.
 Instrumentos: Altas sin b. Final Do.
 Órgano: Do en 4ª sin b. Final Do.
 Coro instrumental: tiple (Sol en 2ª) y alto (Do en 2ª) de *chirimía con sacabuche o bajon* (Do en 4ª).
 NOTAS: en la parte de alto de chirimía dice con la *chirimia de tenor*; en la parte de órgano dice *termino de chirimias*.

Composiciones con clarín

12. Vargas, Urbán de, *Al monte al valle a 13/Bargas 1653* (B 13-259).

Voces: Claves altas con b. Final Fa.
 Clarín: Sol en 2ª con b. Final Fa.
 Órgano: Fa en 3ª con b. Final Fa.
 NOTAS: en la parte de clarín dice por *desolre*, y en la de órgano por *desolre*. Existe una parodia o troba de este villancico, que se describe a continuación.

13. Vargas, Urbán de, *Al arma, a la Resurrección a 13/troba del villancico al monte al valle/Bargas* (B 13-260).

Voces: Claves altas con b. Final Fa.
 Cornete: Sol en 2ª con b. Final Fa.
 Arpa I: Fa en 3ª con b. Final Fa.
 Arpa II: Fa en 3ª con b. Final Fa.
 Continuo: Fa en 3ª con b. Final Fa.
 NOTAS: la parte de corneta (que sustituye al clarín del villancico precedente) dice un *punto alto*; lo mismo se indica en la parte de arpa del primer coro, y en el *acompañamiento continuo* se indica por *desolre*.

Podemos resumir esta larga descripción agrupando las obras de este nuevo modo:

1) En seis obras (números 3, 4, 5, 6, 7, 8) existe la necesidad de acomodar, mediante el transporte, el coro instrumental con el grupo de voces más acompañamientos.

2) En dos obras (números 1 y 2) son tres los grupos a acomodar mediante el transporte: voces y acompañamientos de arpa o guiones, coro instrumental y acompañamientos de órgano.

3) En tres obras (números 9, 12 y 13) el transporte viene sugerido por indicaciones verbales en las particellas.

4) En una obra (número 11) el uso de *chiavette* parece imponer la transposición.

5) Finalmente, en una obra (número 10) no hay indicio de que se deba efectuar transporte alguno. Adviértase que faltan partes vocales y los acompañamientos, lo cual no nos permite juzgar con ninguna seguridad; nótese también que el conjunto instrumental usado no es la típica copla de chirrimías, sino una combinación mixta de timbres.

Por lo que respecta a los compositores, sabemos que tres de ellos ejercieron como maestros de capilla en El Pilar de Zaragoza: Urbán de Vargas (al menos desde 1646 hasta el 1651, y de nuevo en 1553, antes de marchar a Valencia)⁵, Joseph Ruiz Samaniego (entre 1661 y 1670⁶ y Diego de Casseda y Zaldívar (entre 1673 y 1694)⁷. De Gracián Babán se sabe que en 1649 opositó sin éxito al magisterio de La Seo de Zaragoza y que más tarde fue maestro en las catedrales de Huesca (desde 1653) y Valencia (1657-1675)⁸. De Miguel Monjiu y Panzano no sabemos nada por el momento, aunque su obra (núm. 6 de la relación dada) pertenece indudablemente a la segunda mitad del siglo XVII. Así pues, las composiciones que nos ocupan abarcan casi totalmente la segunda mitad de este siglo, desde los años 50 (o tal vez el final de la década de los 40) hasta la época de Diego de Casseda (años 70, 80 o 90), y todas ellas, salvo la de Monjiu, de cuya procedencia nada podemos asegurar, parecen directamente relacionadas con las capillas mu-

⁵ Véase CALAHORRA, P., *Música en Zaragoza, Siglos XVI-XVII, 2, Polifonistas y Ministriles* (Zaragoza, 1978), p. 145-149, y la voz VARGAS, URBÁN DE en *New Grove Dictionary*.

⁶ Véase CALAHORRA, P., *ob. cit.*, p. 149-154., GONZÁLEZ, L.A., *ob. cit.*, y la voz RUIZ SAMANIEGO, Joseph en *Gran Enciclopedia Aragonesa, Apéndice II* (Zaragoza, 1987).

⁷ Véase P. Calahorra, *ob. cit.*, p. 156-161, y la voz CASSEDA Y ZALDÍVAR, DIEGO DE en *New Grove Dictionary* y *Gran Enciclopedia Aragonesa*.

⁸ Véase CALAHORRA, P., *ob. cit.*, p. 88-89, y la voz BABAN, GRACIÁN en *New Grove Dictionary*.

sicales de La Seo y El Pilar de Zaragoza. Presumiblemente todas, incluida la de Monjuí, fueron copiadas en una de las dos capillas mencionadas⁹.

Debe constatar el hecho de que, entre todas las obras que nos ocupan, sólo hay una composición con texto latino (el salmo *Principes persecuti*, núm. 3 de la relación) frente a doce composiciones en vulgar (*villancicos*). Esta desproporción entre las obras con instrumentos obligados en castellano y en latín se observa asimismo en el conjunto de repertorio conservado en el Archivo Capítular de Zaragoza¹⁰.

Puntos de partida: la teoría musical

Una vez descrito el problema es necesario efectuar una reflexión sobre sus posibilidades de solución, y para ello partimos de la siguiente hipótesis: la realidad musical ibérica¹¹ —y más concretamente la zaragozana, en este caso— de la segunda mitad del siglo XVII es diferente a las que encontramos en otros países¹². Si los géneros musicales y las formas de composición habituales en la Península Ibérica no son iguales a los que se dan en el resto de Europa, es muy probable que en aspectos igualmente o más cotidianos de la práctica musical, como, por ejemplo, las convenciones de transposición en la notación y ejecución de música, existan particularidades ibéricas más o menos alejadas de lo que pudiera hacerse en Francia, Italia, Inglaterra o Alemania, en un determinado momento. Aún más, es fácil suponer que, más que particularidades «nacionales» que afecten vastos con-

⁹ Los estudios, actualmente en vías de realización, sobre la correspondencia de los maestros de capilla de El Pilar y La Seo con sus colegas del exterior confirman la hipótesis de que era común recibir villancicos de otras catedrales, que se copiaban y posteriormente se devolvían a sus centros de procedencia.

¹⁰ La nueva catalogación de todo el repertorio musical del Archivo Capítular de Zaragoza está siendo realizada por un equipo compuesto por los doctores Juan José Carreras, José Vicente González Valle y Tomás Domingo, y el licenciado Luis Antonio González.

¹¹ Utilizo el término *música ibérica* para referirme a la producción musical de toda la Península, en el siglo XVII difícilmente divisible. El término, que procede en un principio del vocabulario referido prioritariamente a la música de tecla, defendido por musicólogos de la talla de M. Santiago Kastner, quizá debiera englobar también la música de las antiguas colonias en Latinoamérica.

¹² El argumento ya ha sido utilizado por LÓPEZ-CALO, J., en «La música religiosa en el Barroco español: Orígenes y características generales» en *La Música en el Barroco* (Oviedo, 1977), y en *Historia de la Música Española 3, Siglo XVII* (Madrid, 1983). Es indudable que existen relaciones entre la música de la Península y la de otros lugares, debido al trasiego de obras y a los viajes de músicos; pero no puede demostrarse por ahora que estas relaciones se conviertan en influencias determinantes.

juntos territoriales y culturales, existan peculiaridades de tipo local, vinculadas a centros musicales de cierta relevancia¹³. Si estamos tratando un problema musical concreto que se da en un espacio y un tiempo delimitados, hemos de acudir a los escritos sobre música que se producen en ese marco espacio-temporal, con el ánimo de comprobar si arrojan algo de luz sobre estos pequeños rincones oscuros.

Los escritos sobre música más cercanos al ambiente de las capillas musicales de Zaragoza en la segunda mitad del siglo xviii son los dos tratados de fray Pablo Nassarre, al que no tomaremos como juez absoluto pero sí como un buen testigo —si no ocular, al menos auditivo—. Nacido probablemente en la década de 1650¹⁴, Pablo Nassarre aprendió los fundamentos de la música con el organista darocense Pablo Bruna, ciego como él, y fue condiscípulo del sobrino de su maestro, Diego Xaraba y Bruna, que más tarde sería maestro de clavicordio de Su Alteza el Virrey de Aragón; organista de El Pilar de Zaragoza (desde 1674) y organista de la Capilla Real de Madrid (desde 1677 hasta su muerte en 1716)¹⁵, y firmaría la aprobación de la segunda edición del primero de los tratados publicados por Nassarre¹⁶.

Al menos desde 1683 Nassarre es religioso franciscano y organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza: la noticia procede de la primera edición de su primer tratado, *Fragmentos musicos*¹⁷, fechada en 1683 y aprobada por Diego de Casseda y Zaldívar, en ese momento maestro de capilla de El Pilar, y por Andrés de Sola, organista primero de La Seo. La obra se reeditó, corregida y con un último libro añadido, en 1700, y, como se ha dicho, fue aprobada por Diego Xaraba; la edición corrió a cargo de Joseph de Torres, al que más tarde habremos de acudir.

El siguiente escrito musical conocido de Nassarre es un dictamen fechado en 1694, en relación con una de las famosas polémicas musicales que se iniciaban al acercarse el cambio de siglo¹⁸. Posteriormente encontramos la *Es-*

¹³ Remito de nuevo a la voz CHIAVETTE en *New Grove Dictionary*, y a MENDEL, A., *op. cit.*

¹⁴ Se encontrarán algunos datos biográficos de Pablo Nassarre en la introducción de Lot-har Siemens Hernández a la edición de *Escuela Musica* (Zaragoza, 1980), y en la voz NASSARRE en *New Grove Dictionary*.

¹⁵ Véase la voz XARABA Y BRUNA, DIEGO en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, con la bibliografía citada, y MARTÍN MORENO, A., *Historia de la Música Española 4, Siglo xviii*, p. 32 y 61.

¹⁶ *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro tratados* [...] (Madrid, 1700, reed. Zaragoza, 1988).

¹⁷ *Fragmentos Musicos, Reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de Órgano, contrapunto y composición* (Zaragoza, 1683).

¹⁸ Véase SIEMENS, L., «Un dictamen de Pablo Nassarre [...]» en *Nassarre II*, I (Zaragoza, 1986).

cuela Musica, segun la practica moderna, publicada en 1723 y 1724, obra enciclopédica que ya debía de encontrarse en proceso de redacción cuando salieron a la luz por vez primera los *Fragmentos musicos*¹⁹. Nassarre permaneció en su cargo en el Convento de San Francisco hasta su muerte, probablemente antes de 1730¹⁸.

Hemos visto, pues, que Nassarre vive en Zaragoza desde al menos 1683 y, lógicamente, tiene contacto con los músicos de las capillas de El Pilar y La Seo. Seguramente no ha escuchado nunca las composiciones de Vargas, Babán, Monjiu y Ruiz Samaniego, ni tampoco ha podido verlas, pero sí conoce las de Casseda, y no debe olvidarse que las tradiciones de composición y ejecución no cambian de la noche a la mañana, y menos en el ambiente de las catedrales del siglo xvii. De este modo, Nassarre va a ser nuestro principal testigo, aunque también buscaremos el testimonio secundario de otros teóricos y prácticos más alejados, en el espacio o en el tiempo, de la realidad musical que nos ocupa.

Problemas de transposición

La evidencia de las claves transportadas

En el Capítulo X del Tratado Segundo de los *Fragmentos musicos*, Nassarre habla del *conocimiento, y puntuacion de los Tonos en Canto de Organ*²⁰. Describe los dos sistemas de claves habituales: las que llamamos claves naturales —claves bajas para Nassarre— (tiples en Do en 1ª, altos en Do en 3ª, tenores en Do en 4ª y bajos en Fa en 4ª) y las que llamamos *claves altas* (el término de Nassarre) o *chiavette* (tiples en Sol en 2ª, altos en Do en 2ª, tenores en Do en 3ª y bajos en Fa en 3ª o Do en 4ª). Los tonos se anotan de la siguiente manera:

1º tono	Claves altas con b	Final Sol.
	Claves naturales sin b	Final Re.
2º tono	Claves naturales con b	Final Sol.
3º tono	Claves altas sin b	Final La.
4º tono	Claves naturales sin b	Final Mi

¹⁹ *Escuela Musica, segun la practica moderna* [...] (Zaragoza, 1723 y 1724, reed. Zaragoza, 1980). En su introducción a la reedición, L. Siemens apunta numerosas evidencias sobre lo dicho.

²⁰ NASSARRE, P., *Fragmentos Musicos*, p. 60-63. La edición utilizada es el facsímil (Zaragoza, 1988) de la de 1700.

5º tono	Claves altas con b	Final Fa.
	Claves naturales sin b	Final Do.
6º tono	Claves naturales con b	Final Fa.
7º tono	Claves altas sin b	Final Re o La.
8º tono	Claves altas sin b	Final Sol o Do.
Segundillo	Claves naturales con b	Final Sib.

Termina Nassarre el Capítulo con lo siguiente: *Aquí solamente he declarado para su conocimiento las primeras reglas generales: porque muchas circunstancias omito, que no me permite este pequeño volumen; y así me remito à la primera, y segunda parte Musical*²¹. Probablemente esas primera y segunda partes sean las de la Escuela Musica²².

En los Capítulos VIII y IX del Tratado Tercero²³, al explicar el modo de efectuar contrapuntos en los ocho tonos, dice que la diferencia entre los tonos primero y segundo, siendo idéntico su diapason, estriba en que *el primer Tono tiene su Diapason en la entonacion quatro puntos mas baxo que el segundo*²⁴. Lo mismo dice de la diferencia entre los tonos quinto y sexto²⁵. Esto puede sugerir que el primer tono, se escriba como se escriba, siempre se canta con final Re, y el quinto con final Do.

En la *Escuela Musica* Nassarre es mucho más preciso, y en el Capítulo XV del Libro III de la Primera Parte, al referirse a los modos de anotar el primer tono, dice así:

Advierto tambien, que de qualquiera de los dos modos de claves, que estuviere, el Tono natural es siempre uno; porque quando està el Tiple con clave de gesolreut con bemol, ò con qualesquiera otras claves, de las que le corresponden, en el Órgano, à otros Instrumentos, con que se acompaña, se transporta quarta abaxo, y es por delasolre lo que està figurado por gesolreut, y quando es por delasolre sin bemol, no se transporta, sino es que por el mismo termino và el acompañamiento²⁶.

La norma del transporte una cuarta inferior es general para Nassarre siempre que la música se escriba en claves altas, como repite en varias ocasiones a lo largo del Capítulo²⁷. Nótese que la advertencia del transporte va di-

²¹ *Ibid.*, p. 63.

²² Seguimos aquí la sugerencia de L. Siemens en su citada introducción.

²³ NASSARRE, P., *Fragments Musicales*, p. 107-116.

²⁴ *Ibid.*, p. 109.

²⁵ *Ibid.*, p. 114-115.

²⁶ NASSARRE, P., *Escuela Musica*, I, p. 308.

²⁷ *Ibid.*, I, p. 307-315.

rigida a los instrumentistas; para los cantores es innecesaria, pues, debido al sistema de solmisación en uso, el transporte es constante.

Siempre con claridad, Nassarre vuelve a incidir en las circunstancias de la transposición en el Capítulo XX del mismo libro, dedicado a las reglas de acompañar²⁸. Dice lo siguiente:

Es otra la regla, que se ha de observar, para acompañar, saber à que signo corresponde la clave en el Instrumento, y en donde tiene su situacion. La clave de cesolfaut en qualquiera linea que estè, tiene su situacion en el Órgano, y Arpa en gesolreut, quatro puntos mas abaxo, de donde se figura en lo escrito, de donde es necesario saber, que en ser clave de cesolfaut se transporta quarta abaxo, y lo mismo la de fefaut, quando està situada en la linea tercera, que en el Órgano es cesolfaut; pero siendo de fefaut esta, figurada en la quarta linea, no se transporta; porque tiene su asiento en fefaut el segundo, contando de abaxo²⁹.

El hecho de que en la *Escuela Musica* se trate el asunto de manera pormenorizada parece deberse solamente a la mayor extensión del tratado. Seguramente, el hecho de que se hable del transporte en un tratado publicado en los años 20 del siglo XVIII y no en el que se publicó a fines del XVII no es relevante, ni indica un cambio en la concepción y el uso de las claves altas.

Veamos ahora lo que dicen sobre las claves altas y la posible —o necesaria— transposición que implican otros dos tratados algo menos cercanos, uno por el lugar de su publicación, y el otro por el lugar y la fecha, relativamente tardía.

El primero de ellos es *El Porque de la Musica*, de Andrés Lorente, publicado en Alcalá de Henares en 1672³⁰. En el Capítulo XXXV de su *Arte de Composicion* (cuarto libro del tratado)³¹, describe los ocho tonos comunes de canto de órgano, con sus tonos accidentales (=transportados) más habituales. Todos ellos coinciden básicamente, en lo que respecta a final, cláusulas intermedias y claves en que se anotan, con los propuestos por Nassarre, salvo el *quinto tono natural*, que para Lorente tiene su final en La³². Aparte de esto, Lorente añade dos tonos que Nassarre no mencionará: el *cuarto tono accidental*

²⁸ *Ibid.*, I, p. 353-359. Nótese que este capítulo fue, en todo o en parte, redactado o reelaborado tras la publicación de las *Reglas generales de acompañar* de Joseph de Torres (1702), tratado que Nassarre cita.

²⁹ *Ibid.*, I, p. 355.

³⁰ *El Porque de la Musica en que se contiene las quatro artes de ella* [...] (Alcalá de Henares, 1672). He utilizado el ejemplar conservado en el Archivo Capitulár de Zaragoza.

³¹ LORENTE, A., *El Porque de la Musica*, p. 562-565.

³² Es posible que se trate de un error de imprenta, o quizá de una apropiación, por parte del tono de canto de órgano, de la nota final de la entonación salmódica.

(cuarta alta del natural, escrito en *chiavette* con bemol) y el *octavo tono alto u octavillo*, con final en Sol y anotado en claves naturales. Algo más adelante, en la *Nota XXXII*, aclara que un tono natural y su correspondiente accidental sólo se diferencian en que se apuntan *por diferentes terminos, y signos, mas altos, ò mas baxos*³³, pero ni aquí ni en el Capítulo XXXXV ya mencionado da a entender si se han de transportar a la hora de la ejecución o no.

El segundo tratado es el titulado *Reglas generales de acompañar* de Joseph de Torres, editado por primera vez en Madrid en 1702³⁴. En los capítulos iniciales, tras explicar los signos del teclado y los rudimentos de la escritura musical, Torres incluye unas reglas para conocer los tonos de las composiciones, donde incide en el tema ya visto en Nassarre de la posibilidad de anotar algunos tonos en claves naturales y en claves altas, insistiendo en la necesidad de transportar una cuarta baja lo escrito en *chiavette* y dando además la razón de este uso:

A la primera [clave], que es de Fefaut [en 4ª línea], llamaremos Clave natural, porque se toca por donde apunta; a la segunda, que es de Cefolfaut [en 4ª línea], Clave transportada, porque siempre que en obras Españolas se hallan los acompañamientos, con esta Clave se tañen transportados quarta abaxo, à disticion de las composiciones Italianas, que estas siempre se tañen naturales, sea la Clave que fuere, que sin duda el tañerlas en España transportadas, es porque las voces canten siempre por Claves, que no necessiten de añadir las Sustenidos en su principio³⁵.

Esto dice refiriéndose al primer tono, y al mismo transporte de cuarta alude en cualquier tono que pueda anotarse en claves altas (el tercero, el cuarto, el quinto, el séptimo y el octavo)³⁶. También añade que, al margen del transporte necesario por el uso de claves altas, el músico práctico debe estar acostumbrado a subir o bajar una composición uno, dos o tres puntos, y que todo esto ya lo enseñó Juan del Vado en un cuaderno manuscrito de reglas de acompañar³⁷. Todo lo dicho se repite en la reimpresión de las Reglas de acompañar hecha en Madrid en 1736³⁸.

³³LORENTE, A., *ob. cit.*, p. 626.

³⁴TORRES, J. de, *Reglas generales de acompañar, en Órgano, clavicordio, y harpa* [...] (Madrid, 1702, reed. Madrid, 1983).

³⁵*Ibid.*, p. 10-11.

³⁶*Ibid.*, p. 10-17.

³⁷*Ibid.*, p. 17. Sobre Juan del Vado, véase. ROBLEDO, L., «Los cánones enigmáticos de Juan del Vado», *Poesía*, 9 (Madrid, 1978) y *Musica Antiqua*, 4 (Córdoba, 1986).

³⁸TORRES, J. de, *Reglas generales de acompañar* [...] *Añadido aora un nuevo tratado* [...] (Madrid, 1736).

Tenemos, en resumen, un testimonio directo que confirma el transporte una cuarta baja de las *chiavette* —el de Nassarre—, otro testimonio poco claro procedente del que probablemente es el más importante tratado teórico español de la segunda mitad del siglo xvii —el de Lorente— y un tercero —el de Torres— que confirma el primero y que alude a una fuente anterior —el manuscrito, hasta hoy no encontrado, de Juan del Vado—, de pleno siglo xvii.

El problema de la copla de chirimías

Pablo Nassarre, en el Capítulo XIV del Libro IV de la Primera Parte de su *Escuela Musica*, en el que trata de las dimensiones de los instrumentos, habla de los *instrumentos flatulentos* en general y de las chirimías en particular:

[...] todos los de una misma especie ordinariamente en un mismo tono, y es el tono natural en los mas de ellos; porque fueron inventados para unirse con las voces naturales, y todas hiziessen un cuerpo, como se experimenta en las Capillas de Musicos, donde se usan Baxones, Cornetas, y Chirimias, aunque estas tienen ordinariamente el tono un punto mas alto de lo natural, y por esso no es tanta su longitud [...] ³⁹.

Más adelante, en el Capítulo XVII del mismo libro, Nassarre alude a la formación de la tradicional copla de chirimías, e insiste en la concepción de instrumentos transpositores para aquéllos que las componen, ofreciendo una explicación poco válida para tal eventualidad. De nuevo se está refiriendo a los instrumentos de viento en general:

Y como vãn unidos con las voces naturales, està en el tono natural los mas; y solo las Chirimias no lo estan, porque estan ordinariamente punto alto, y es la razon, que el Instrumento que toca la parte del baxo de ellas, es el Sacabuche, el qual Instrumento tiene mas longitud que otros, y fuera mas disforme en ella, si estuviera en el tono natural; pues es propiedad de los Instrumentos flatulentos, que quanto mas es su longitud, tanto mas son baxos de tono. Y por ser menos la del Sacabuche, està punto alto. Y las Chirimias lo estan por conformarse en el tono con èl, aunque como estas son voces agudas, no fueran informes en tener mas longitud. Que en donde no ay quien toque el Sacabuche, se suple la parte del baxo con el Baxon; aunque es mas propio para Chirimias su baxo,

³⁹ Nassarre, P., *Escuela Musica*, I, p. 455.

por tener la voz mas clara que el Baxon, y conformarse mas en la claridad del sonido, con las partes agudas⁴⁰.

De la lectura de este pasaje se desprende que el teórico franciscano desconoce la existencia de una familia completa de sacabuches, y también la del bajo de chirimía, probablemente debido a que ni los unos ni el otro fueron vistos jamás en el ambiente en que Nassarre se desenvolvía, es decir, el de las Capillas de Música de Zaragoza en la segunda mitad del siglo xvii e inicios del xviii. Lo que sí deja muy claro es que, al menos en ese ambiente, se considera todavía que la *copla de chirimías* se compone de un cierto número de éstas (presumiblemente tres, con las funciones de tiple, alto y tenor, o quizá ya sólo dos tiples, dentro del proceso de simplificación del conjunto instrumental que puede apreciarse en la música española a fines del siglo xvii⁴¹, más el sacabuche, su bajo tradicional; y que cualquier miembro de ese grupo suena un tono alto de lo que corresponde, es decir, de lo escrito. No existe todavía la noción de *instrumentos transpositores* independientes que se utilizará posteriormente en la escritura orquestal, sino la idea de un grupo, todo él transpositor.

De entre los teóricos consultados sólo Nassarre alude a esta consideración⁴². Pero el arpista Diego Fernández de Huete, en su *Compendio numeroso de zifras armonicas*, en dos volúmenes impresos en Madrid en 1702 y 1704, al referirse a los tonos de canto de órgano, menciona el *octavo tono, punto alto, que llaman de chirimías*⁴³. Quizá la explicación de tal denominación se encuentre en este punto alto, pero esto no es más que una hipótesis al margen.

De cualquier modo el transporte un tono alto de lo escrito por parte de las bandas de chirimías no parece haber sido infrecuente desde, al menos, los comienzos del siglo xvii. Aunque nos alejemos mucho en el espacio y algo en el tiempo, al hablar de instrumentos en el siglo xvii es preciso acudir a Praetorius⁴⁴, quien en 1619 habla de los problemas de afinación en los grupos de chirimías, sugiere la construcción de instrumentos en otros tonos

⁴⁰ *Ibid.*, I, p. 480.

⁴¹ Me refiero al proceso que lleva de la tradicional formación a cuatro (tiple, alto, tenor y bajo, o dos tiples, alto y tenor o bajo) a la más moderna agrupación a tres (dos tiples y bajo), especialmente notoria en el uso, a fines de siglo, del conjunto de dos violines y continuo.

⁴² Ni Lorente ni, muchos años antes, Cerone, por sólo mencionar a los principales, hacen referencia al transporte en las chirimías.

⁴³ FERNÁNDEZ DE HUETE, D., *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica y práctica para harpa de un orden, de dos órdenes, y de órgano* (Madrid, 1702 y 1704), citado por LEÓN TELLO, F. J., *La teoría española de la música en los siglos xvii y xviii* (Madrid, 1974), p. 698-705. Véase también Fernández de Huete en *New Grove Dictionary*.

⁴⁴ PRAETORIUS, M., *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1619, reed. Kassel, 1958).

más practicables y defiende el uso común de tocar un tono más alto de lo escrito⁴⁵. Por su parte, Mersenne⁴⁶ no menciona prácticas de transposición como las descritas.

Tenemos por último la evidencia de las partes de chirimías escritas en las obras que nos ocupan. Es preciso decir que con frecuencia dichas partes exceden en un tono hacia el grave la tesitura habitual de los instrumentos; esto es particularmente notorio en las partes de *triple de chirimía*, que habitualmente descienden hasta un *do*1, cuando la nota más grave del instrumento es un *re*1. Ello sugiere la transposición de una segunda mayor superior, al menos, para dichas partes.

Las partes de clarín y corneta

De un modo genérico, el término *clarín* designa, en el marco de la música ibérica de los siglos xvii y xviii, a la trompeta natural, y, quizá como en otros territorios europeos (Italia, Alemania, ...), al uso de su registro agudo, aquél en que es posible la ejecución de intervalos conjuntos⁴⁷. Por *corneta* se entiende el instrumento de madera forrado de cuero, por lo común curvado, con seis orificios en la parte anterior y uno más para el pulgar, muy utilizado en las Capillas de la Península, como en toda Europa⁴⁸.

En el repertorio que estamos estudiando se conserva un villancico de Vargas, fechado en 1653, compuesto para voces, acompañamientos y *clarín* (número 12 de nuestra relación); junto a él, otro villancico del mismo maestro, *troba* o parodia del anterior, en que el *clarín* es substituido por una *corneta* (número 13 de nuestra relación). No entraremos aquí en la discusión acerca de este cambio, sino que solamente apuntaremos algunas posibilidades: tal vez la parte de clarín no era, en la práctica, ejecutable por tal instrumento; tal vez la inclusión de un *clarín* no se consideró oportuna en una obra que se había de cantar en la iglesia⁴⁹; tal vez el villancico se repitió, con nuevo texto, un tiempo más tarde, cuando ya no había un instrumentista de *clarín* competente; o tal vez no se trate más que de una confusión terminológica por parte del copista de las particellas. El hecho es que ambas composiciones presentan los mismos problemas: todas las partes es-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁶ MERSENNE, M., *Harmonie Universelle* (París, 1636-37, reed. París, 1986).

⁴⁷ Remito a la bibliografía general sobre instrumentos citada en la nota 1, así como a la voz *clarín* en COVARRUBIAS, *op. cit.*, y a *clarino* en *New Grove Dictionary*.

⁴⁸ Véase la misma bibliografía general.

⁴⁹ Hay noticias acerca de censuras a compositores por ejecutar en la iglesia obras con clarines. Un ejemplo, referido a Juan del Vado, se encuentra en ROBLED, L., *ob. cit.*

tán escritas en *chiavette*, lo que sugiere una transposición una cuarta baja; mas la parte de *clarín* y la de *órgano* del número 12, y la parte de *acompañamiento continuo* del número 13 llevan la indicación *por delasolre o por desolre*, mientras en las partes de *corneta* y arpa del número 13 encontramos la expresión *un punto alto*. Así, parece que se exige de los ejecutantes un doble transporte: la cuarta baja impuesta por las claves altas, más el tono alto impuesto por algunas indicaciones verbales. El resultado es que la obra, escrita con final Fa en *chiavette* (quinto tono), sonará en realidad en Re, o por *delasolre* (quinto tono punto alto)⁵⁰.

Problemas de los acompañamientos de órgano

Lo que ya vimos, escrito por Nassarre y Torres, acerca de las normas y usos de transposición, nos dio a entender que los músicos que ordinariamente ejecutaban *acompañamientos* sobre un bajo (organistas, arpistas...) estaban habituados a transportar lo escrito, siempre dentro de las posibilidades de su instrumento. Añadiremos un último testimonio de esta práctica, muy cercano en fecha a las composiciones que estudiamos: se trata del informe que Francisco Ruiz Samaniego, hermano del maestro de El Pilar Joseph Ruiz Samaniego, y entonces maestro de capilla de la catedral de Málaga, elaboró sobre el opositor al cargo de organista de dicha catedral, Pedro de Aldao, en 1663. En este informe Ruiz enumera *las partes que ha de tener un organista para serlo grande y perfecto*, y la segunda de esas partes consiste en *acompañar un cantor o ministril con gala e imitación un unto alto del tono natural y un punto bajo, que son los accidentales del órgano [...]*⁵¹.

Dos obras de nuestra relación presentan un problema de transporte adicional en relación con los órganos: se trata de los números 1 y 2, composiciones ambas de Urbán de Vargas, fechadas respectivamente en 1655 y 1656. Vemos que las voces, arpa y *guión* (quizá para el arpa, o tal vez para *regir la capilla*) se escriben en *chiavette* con final Fa, mientras las chirimías se

⁵⁰ No hay evidencia, a través de las particellas analizadas, de que el clarín sea considerado instrumento transpositor per se, aunque la costumbre de escribir sus partes siempre en Do — pudiendo sonar en Re, que era el tono más común de las trompetas en la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII — ya existía en otros territorios europeos. Si esto mismo sucedía en El Pilar, y el trompetista tocaba un instrumento en Re, sólo se le exigiría el habitual transporte de cuarta inferior, debido al uso de claves altas. El problema de los clarines en la música española de la segunda mitad del XVII y comienzos del XVIII es complejo, y espero tratarlo con más detenimiento en otro lugar.

⁵¹ Citado por MARTÍN MORENO, A., *Historia de la Música Andaluza* (Granada, 1985), p. 215.

escriben una quinta más baja; y las partes de órgano, tanto la del *organillo pequeño* como las del que suponemos sería el grande de la tribuna, se anotan en *chiavette* pero con final Si bemol, esto es, un tono por debajo de las voces. Parece significativo el hecho de que sólo las partes destinadas a órganos se escriban de este modo *accidental*, y no las de los demás acompañamientos; probablemente se debe al hecho de que, por aquellas fechas, los órganos de El Pilar, tanto el grande del coro como el *organillo pequeño*, no se encontraban en el *tono natural* al que con frecuencia aluden los teóricos al hablar de instrumentos, y al que pronto nos habremos de referir. Las Actas Capitulares de El Pilar dan a entender que en aquel tiempo los órganos estaban más bajos de lo que convenía, por lo que fueron templados de nuevo. El 13 de abril de 1657 se propone lo siguiente:

Asimismo se propuso que el órgano según un papel que el maestro de capilla [Urbán de Vargas] y organista le tenían dado el cual leyó, tenía necesidad de limpiarse y alzarse medio punto que importaba para la consonancia de los instrumentos [...] Resolvió el Cabildo que se hiciese⁵².

La labor se terminó dos meses y medio más tarde:

Para la festividad de la Navidad del Señor San Juan dio Jusepe Sesma maestro de órganos limpio y acordado el órgano grande del Coro de acuerdo el Maestro de Capilla y el organista se subió casi un punto entero siendo verdad que en el cabildo del 13 de abril no se había resuelto sino que se subiese medio punto sólo pero pareciendo que aún quedaba bajo se determinó el Maestro de órgano el subirlo casi hasta un punto como está dicho y al hacer la primera mixtura conociendo lo que se mejoraba prosiguió y lo concluyó dejándolo todo conforme [...] Así mismo dejó ajustada en el mismo punto la caderetilla que está pegada a la baranda del órgano grande, y al organillo de un ala al cual se sube por la puerta del campanario y la caderetilla portátil [...] ⁵³.

Estas cifras corroboran la suposición de que en los años de composición de los villancicos 1 y 2 de nuestra relación los órganos de El Pilar no se encontraban en el tono natural de los instrumentos, lo que puede justificar la anomalía en la escritura de las partes para órgano (para el grande y para el

⁵² Cit. por. GONZÁLEZ VALLE, J.V., en «Regesta de noticias referentes a la música en las actas capitulares del Pilar (1656-1676)» en *Aragonia Sacra I* (Zaragoza, 1986), p. 187, y por. CALAHORRA, P., *Música en Zaragoza, Siglos XVI-XVII, I, Organistas, organeros y órganos* (Zaragoza, 1977), p. 179.

⁵³ Cit. por. GONZÁLEZ VALLE, J.V., *ob. cit.*, p. 188, y por. CALAHORRA, P., *ob. cit.*, p. 180.

organillo de un ala). No olvidemos que es el propio Vargas quien pide que se ajusten al tono de los instrumentos⁵⁴. Ahora bien, en el caso de las obras 1 y 2, si las voces y arpas (en *chiavette* con final Do) cantaban y tocaban cuarta baja y las chirimías sonaban *un punto alto* (en claves naturales con final Fa), el resultado sonoro sería una composición con final Sol (en octavo tono, según las partes vocales). Si las partes de órgano se escriben en *chiavette* con final Sib, y sabemos que los órganos están medio tono por debajo del *tono natural*, parece claro que no pueden transportar cuarta baja aunque sus partes se anoten en claves altas (el resultado sonoro sería un final Mi). Por tanto puede suponerse que, si se aceptan las condiciones de transposición indicadas para voces, arpas y chirimías, los organistas tocarían un tono más bajo de lo escrito (un Sib afinado medio tono bajo y transportado tono bajo suena Sol). Pero esta solución es inaceptable desde el momento en que situaría a los organistas tocando en Sol#, lo cual no parece concebible dentro de los sistemas de ejecución práctica en la música ibérica del siglo xvii, ni tampoco encaja con el sistema de afinación que se solía aplicar a los instrumentos de tecla⁵⁵. El problema es complejo y se presta a multitud de soluciones contradictorias, como acomodar todas las voces e instrumentos a la altura escrita en las partes de órgano⁵⁶, o a la altura de las chirimías, o, finalmente, transportar todas las partes a una altura de sonido diferente, aunque esto último carezca de fundamento teórico.

Solución hipotética a los problemas de transposición

Conservaremos aquí los cinco grupos que se diferenciaron tras la descripción de las obras:

1. Números 3, 4, 5, 6, 7 y 8: Podemos seguir las indicaciones de Nassarre y entender que las voces y acompañamientos en *chiavette* se leen cuarta baja, y que la *copla de chirimías*, en claves naturales, suena un tono alto,

⁵⁴ Algunos datos sobre cambios de entonación en órganos pueden encontrarse en MENDEL, A., *ob. cit.*

⁵⁵ Véase el apartado 6 de este trabajo (*Consecuencias de la transposición*).

⁵⁶ Esta es la decisión adoptada por BONASTRE, F., en su edición de un *Nunc dimittis* anónimo en *Quaderns de Música Històrica Catalana*, 4 (Barcelona, 1983), aunque el problema no es enteramente igual a los planteados por las obras 1 y 2 de nuestra relación, pues, en este caso, la parte de órgano se escribe en Fa en 4ª línea, y no en una *clave transpositora* como en nuestros ejemplos.

con lo que todas las partes encajan. Así, los tonos resultantes de las composiciones son los siguientes:

núm. 3: Octavo tono por Delasolre	Final Re.
núm. 4: Octavo tono alto, por Gesolreut	Final Sol.
núm. 5: Octavo tono alto	Final Sol.
núm. 6: Octavo tono alto	Final Sol.
núm. 7: Octavo tono alto	Final Sol.
núm. 8: Tercer tono por Elami	Final Mi.

2. Números 1 y 2: Estas dos obras presentan un problema particular en relación con la afinación de los órganos de El Pilar en una época determinada. No podemos proponer una solución fundamentada por el momento. Si dejamos a un lado las partes de órgano, la solución es similar a la del grupo anterior: voces y acompañamientos se leen cuarta baja, y las chirimías un tono alto, con lo que tenemos:

núm. 1: Octavo tono alto	Final Sol.
núm. 2: Octavo tono alto	Final Sol.

3. Números 9, 12 y 13: Todas las partes de la obra número 9 vienen escritas en claves naturales con bemol y final Fa, lo que parece ser un sexto tono; la indicación de *un punto alto* en la parte de órgano sugiere que se ejecuta con final Sol, es decir, un sexto tono punto alto que, en la práctica, equivale al octavo tono alto. En cuanto a los números 12 y 13, ya se apuntó la doble transposición: un tono alto más una cuarta baja, lo que da un quinto tono punto alto, con final Re.

4. Número 11: Aquí no hay problema de adecuación entre las chirimías y el resto de las partes, quizá porque no se utiliza al completo la típica formación de *copla de chirimías*. Las *chiavette* sugieren que la obra suene cuarta baja de lo escrito, es decir, en Octavo tono alto con final Sol.

5. Número 10: No hay indicios de transposición en esta obra incompleta, que se encuentra en sexto tono, con final Fa. Advuértase que no se usa la *copla de chirimías*, sino una sola chirimía con otros instrumentos.

Consecuencias de la transposición

La aceptación de las hipótesis enunciadas y justificadas a lo largo de las páginas precedentes trae consigo una serie de consecuencias, problemáticas en algunos casos, sobre las que es necesaria una reflexión.

En primer lugar tenemos una consecuencia de orden práctico, relacionada con los sistemas de afinación de los órganos. Uno de los sistemas más usuales durante el siglo xvii en la Península Ibérica, e indudablemente en Zaragoza, parece haber sido el que describe Nassarre en el Capítulo XX del Libro IV de la Primera Parte de su *Escuela Musica, en que se trata de la afinación de los Órganos en toda especie de Cañueria*⁵⁷. Nassarre explica la partición de la octava⁵⁸, que coincide con lo que se conoce comúnmente como afinación de tono medio⁵⁹. En este sistema, el semitono cromático es menor que el diatónico, y las alteraciones escogidas/existentes son: do#, mib, fa#, sol# y sib. No existen, pues, el re#, el lab, etc., ni pueden enarmonizarse, siguiendo con el ejemplo, con el mib y el sol#. Esta imposibilidad, perfectamente audible, es puesta de relieve por Nassarre con el ejemplo del lab:

[...] no ay tecla, que corresponda a el [al lab]; suplenlo muchos Organistas con la tecla negra, que està para sostenido de gesolreut, aunque su tono està una coma mas baxo, que lo que es necessario para bemol, y suena desapacible al oido, à que deben atender, usandolo con poca detención, y quando la huviera de aver, es mejor echarla fuera; pues de este modo, ni suena bien, ni mal [...]⁶⁰.

Nassarre indica la imposibilidad de enarmonización, pero también confirma el hecho de que, en la práctica, se tocaba en tonos que poseían en su escala notas *inexistentes o intocables*, procurando esquivarlas de la mejor manera posible. Toda esta explicación se ha traído porque una de las composiciones estudiadas, la número 8, al ser transportada como se ha sugerido, queda en un tercer tono con final Mi, y requiere la aparición, como nota *sensible* en la terminología actual, del re#, inexistente en los órganos, que se utilizan con acompañamiento. Por tanto, el posible argumento de la presencia de estas notas *inexistentes* utilizado en contra de la transposición no es válido⁶¹.

Otra consecuencia de carácter práctico es el hecho de que la tesitura re-

⁵⁷ NASSARRE, P., *Escuela Musica*, I, p. 497-501.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 497-498.

⁵⁹ La afinación explicada por Nassarre fue estudiada en su día por el organero de GRAAF, G.A. de., «Afinaciones antiguas en España», en *El Órgano Español* (Madrid, 1983), p. 59-75. Sobre la afinación en *tono medio*, remito a LATTARD, J., *Gammes et tempéraments musicaux* (París, 1988), p. 53-58.

⁶⁰ NASSARRE, P., *Escuela Musica*, I, p. 325-326.

⁶¹ Ya expuse brevemente estos problemas en mi edición de la obra referida. Véase GONZÁLEZ, L.A. *op. cit.*, p. 19.

sultante tras la transposición, sobre todo en determinadas partes vocales, como la de contralto, a menudo parece demasiado grave a los intérpretes actuales. En relación con este tema es preciso reflexionar sobre dos puntos: en primer lugar, hay que tener en cuenta que, en el ámbito de las capillas de música, todas las partes vocales son cantadas por varones; las partes de tiple se encomiendan tanto a niños como a *capones* y a falsetistas⁶², mientras las de contralto siempre son ejecutadas por adultos, probablemente tenores con un cierto desarrollo del falsete y una gran habilidad para combinarlo con la voz de pecho⁶³.

El segundo punto de reflexión es el del diapasón, la altura de referencia escogida para llevar esta música a la práctica. En las últimas décadas nos hemos acostumbrado al diapasón «barroco» estándar ($la^1 = 415$ Hz), medida adoptada en un principio con intenciones *historicistas* y también con el ánimo de separar dos mundos ilusorios: el de la *Música clásica* y el de la *Música Antigua*. La investigación musicológica ha valorado este diapasón como cercano a ciertos fenómenos y ambientes musicales determinados, pero muy alejado y completamente erróneo para otros casos⁶⁴. Probablemente no es el apropiado para la música de iglesia ibérica del siglo xvii, pero nada puede afirmarse hasta que no se elaboren estudios fundamentados sobre el asunto⁶⁵. De todos modos, no puede pretenderse hallar un diapasón único para toda la música ibérica del siglo xvii, ni seguramente un único diapasón para todas las capillas de música de una misma ciudad, como Zaragoza, en un momento determinado. Y sin embargo los teóricos suelen hablar de un *tono natural* de referencia, que quizá sería diferente en cada lugar y que podría venir determinado en algunos casos por las medidas, más o menos estandarizadas, que utilizan los constructores de instrumentos que proveían a las capillas⁶⁶. Pero este tema es demasiado complejo y excede los propósitos del presente trabajo.

⁶² En las Actas Capitulares, y en las mismas particellas con mucha frecuencia, encontramos los nombres de los cantores y alusiones a su condición (*infantes*, *capones* ...).

⁶³ Esta técnica parece haber sido la utilizada por los grandes tenores en la época dorada del *bel canto* (ca. 1625-1820). Véase el artículo firmado por René Jacobs como acompañamiento a la grabación *Ariette e cavatine* [...] (Beert, Accent, 1981).

⁶⁴ Véase la voz *Pitch* en *New Grove Dictionary*.

⁶⁵ Remito de nuevo a MENDEL, A., *ob. cit.* y a las investigaciones del organero G. A. C. de Graaf.

⁶⁶ Las alusiones a un *tono natural* o diapasón habitual en las Capillas son constantes en NASARRE, P., *Escuela Musica*, I, Libro IV, Capítulos XIV-XX. Referencias al tono de las Capillas españolas y a sus diferencias con las Capillas de las colonias se encuentran en FESPERMAN J.T., y HINSHAW, D.W., «New Light on North America's Oldest Instruments: Mexico» en *Organ Yearbook* 3 (1972), p. 52-63, y en MENDEL, A., *op. cit.*

Hay una tercera consecuencia de orden práctico, previa a la ejecución musical. Se trata del eterno problema: ¿Cómo debe editarse una obra de las características reseñadas? ¿Debe transcribirse cada parte en el tono en que se escribió o se copió, o, por el contrario, debe anotarse ya transportada al tono en que debe sonar? El editor ha de sopesar varios elementos: la orientación de la edición (práctica o crítica, o ambas cosas), la fidelidad a la fuente, la inteligibilidad del resultado... Opino que, siempre que se distinga claramente lo que es original de lo que es obra del editor y siempre que, en cualquier caso, pueda saberse qué dice el original (indicando al inicio las claves originales, compás, las posibles ligaduras, las alteraciones...), es preferible buscar un compromiso, naturalmente razonado y fundamentado, y acomodar todas las partes en un tono común; de lo contrario, la partitura resultante será muy difícilmente legible⁶⁷.

Conclusiones

El hecho de la transposición, o transporte leído a primera vista, es algo normal y cotidiano en la práctica de notación y ejecución de las capillas de música en la segunda mitad del siglo XVII.

Para el caso de los cantores, es una realidad que no requiere más reflexión, puesto que el sistema de solmisación impone constantemente un transporte o *solfeo relativo*.

Para los instrumentistas existen reglas, o costumbres durante largo tiempo practicadas y codificadas, que recogen los tratadistas. A menudo encontramos en las particellas indicaciones verbales de la necesidad de transportar, que sirven a los músicos como recordatorio.

Este hecho de la transposición se debe, en una parte importante, a la pervivencia del uso tradicional de las claves altas, a diferencia de lo que ocurre en otros territorios. Dicha pervivencia es justificada por algunos como un método para facilitar la lectura (evitar los sostenidos en la armadura), y presenta un notable síntoma de conservadurismo.

En algunos casos particulares, como el de una determinada iglesia en unos determinados años, los mecanismos de transposición pueden complicarse por situaciones circunstanciales. Un ejemplo es la utilización de instrumentos que se encuentran en diferentes tonos de referencia, sea por su diversa pro-

⁶⁷ El caso es diferente al de las ediciones de música orquestal en que se incluyen instrumentos transpositores *modernos* (clarinetes, trompetas...), a cuya lectura todos estamos acostumbrados.

cedencia (cada constructor puede tener sus propios patrones y su particular *diapasón*) o por la naturaleza de algunos de ellos. Siguiendo con el ejemplo y el razonamiento, hay evidencias suficientes para suponer que, en el ámbito de las Capillas de Música de Zaragoza en la segunda mitad del siglo XVII, las chirimías, consideradas como conjunto (con su bajo, el sacabuche), sonaban un tono más alto de lo escrito, por lo que sus partes habrían de anotarse un tono bajo.

Obsérvese que, de las diez composiciones con *copla de chirimías* de nuestra relación (números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 11), ocho de ellas (los números 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9 y 11), si aceptamos las transposiciones propuestas en este trabajo, quedan con final Sol, en lo que podríamos denominar *octavo tono alto u octavillo*. Si existe alguna relación o no entre este octavo tono alto y el *octavo tono punto alto o tono de chirimías* que mencionaba Diego Fernández de Hute, es algo que todavía no podemos asegurar.

Tanto la investigación como las conclusiones que de ella se extraen quedan inscritas en un marco muy concreto, el del repertorio de música en partecillas del siglo XVII conservado en el Archivo Capitular de Zaragoza, que recoge los fondos de La Seo y El Pilar. Sería deseable una ampliación territorial de la investigación, lo que permitiría inferir conclusiones más generales⁶⁸.

⁶⁸ No voy a dar aquí una bibliografía completa de lo que se ha hecho hasta el presente. Basta con aludir a las investigaciones sobre música vocal con acompañamiento instrumental del siglo XVII de R. Stevenson, M. C. de Brito, F. Bonastre, J. López-Calo, L. Siemens y otros.